

María Laura Carrascal* / Mary Tapia: una moda argentina en el clima internacional de la avanzada *folk*

Vestidos plateados y máscaras africanas

Una de las tendencias más visibles en la moda de la década del 60 fue el denominado "look espacial", un estilo que respondía a la fe que la sociedad occidental depositaba en el progreso ilimitado de la tecnología, expresada por una estética futurista expandida a diversas esferas. En la plástica, las propuestas ligadas al arte óptico y cinético y la utilización de los *mass-media* se articularon con una orientación en el campo del diseño que exaltaba elementos como el plástico, el metal y el vinilo. La moda no fue ajena al fenómeno y esos materiales, hasta el momento alternativos, comenzaron a ser usuales en la indumentaria *Couture Future*. André Courrèges, Pierre Cardin y Paco Rabanne conformaron la tríada que mejor representó esta variante, destacándose por sus diseños de líneas puras donde se utilizaba el blanco y el plateado como colores casi excluyentes y los materiales antes mencionados. En 1965, Andy Warhol declaró en la revista *Vogue*: "Todos deberían tener el mismo aspecto" e ir "vestidos de color plateado. El color plateado no se parece a nada. Se fusiona con todo."¹ Un año después, la misma publicación reafirmaba esta propuesta al comentar una prenda de Paco Rabanne, exaltado como un diseñador "abiertamente no convencional" a partir de su creación de "un abrigo cometa «cinético, de cristal esmaltado», que captó la obsesión de los 60 por el plástico."² Este clima, signado por la denominada "carrera espacial", se hacía eco de las tensiones existentes entre las dos grandes potencias mundiales con el fin de conquistar el espacio, que tuvieron como corolario la llegada del hombre a la luna en 1969. Las fotografías de la época mostraban mujeres vestidas con un estilo futurista, usando sombreros que se asemejaban notablemente a los cascos espaciales utilizados por los astronautas. André Courrèges quizás sea el diseñador que mejor ilustre el estilo "Space Age" a partir de su emblemática colección *The moon girl* de 1964.³ Fascinado por los viajes espaciales realizó "pantalones plateados, botas lunares, gafas de sol de plástico blanco –con ranuras en formas de pestañas–. La imagen Courrèges era limpia, aerodinámica y siempre miraba al futuro."⁴

Esta perspectiva utópica contrastaba con hechos como la Guerra de Vietnam que ejemplificaba el rumbo destructivo de la sociedad occidental, incidiendo en el derrumbe de la fe depositada en el futuro y en consecuencia debilitando esta estética "limpia y aerodinámica". Además, la amenaza producida por el incremento de las armas nucleares y el rechazo ante la



André Courregès, colección *The moon girl*, 1964

injerencia del estado en cuestiones ligadas a la vida privada se articularon con la existencia de un mercado feroz que impulsaba un consumismo desmedido. Entre otros puntos, esta situación generó la aparición del movimiento hippie que desafiaba el orden político-social vigente adoptando un modo de vida alternativo que implicaba el alejamiento de las grandes ciudades y la conformación de comunidades juveniles en zonas rurales. De este modo se encargaron de producir sus propios alimentos y de confeccionar sus prendas recuperando técnicas artesanales como el *patchwork*, el trabajo en cuero, los tejidos y teñidos manuales. Procuraron también recuperar aspectos de otras culturas adoptando, por ejemplo, prendas nativas de los indígenas americanos o de grupos de la India o del África. En palabras de Laver: “Era una época muy incierta, casi temerosa, donde el escapismo era el tema predominante. Cuando la moda no tenía una vena romántica la tenía oriental”.⁵

La música no escapó a este fenómeno y el grupo más representativo de la juventud en esos años, The Beatles, comenzó a experimentar en 1967 con un sonido más psicodélico alejándose, en parte, de la veta pop que los hizo famosos para incluir instrumentos y melodías de la India. La influencia que producía esta banda en grandes sectores de la joven población mundial se extendía también a través del registro fotográfico de sus viajes a ese país para visitar al yogui Maharishi Mahesh. En las fotos se puede ver al grupo, junto a figuras como la actriz Mia Farrow vistiendo prendas típicas y generando una imagen de gran contraste con la moda tradicional, un hecho que los llevó finalmente a la apertura de su propia boutique.⁶ En este sentido coincidimos con la propuesta de Prost y Vincent, cuando afirman: “Los signos vestimentarios se desconectan de su soporte, de su uso y de su significación. Ahora se trata de jugar con los códigos, de desviarlos de su propio uso convencional para darles un sentido personal. Si la norma del cambio subsiste, estar a la moda no es seguirla sino mostrar, mediante el uso que se hace de ella, que no se es su víctima. La vestimenta deja de anunciar la adaptación del individuo a la vida pública para expresar, en la vida pública misma, la personalidad que todo el mundo reivindica.”⁷

El mercado mundial de la moda advirtió esta postura de la juventud frente al gusto tradicional de los sectores más conservadores y de manera gradual fue incorporando estos elementos hasta convertirlos en una tendencia dominante. Yves Saint Laurent⁸ ilustró de manera paradigmática este estilo en varias de sus líneas de alta costura que vendía en la tradicional *maison* y en su boutique *Rive gauche*, nombre que eligió influenciado por la actitud rebelde de los jóvenes que transitaban esa margen del río.⁹ En

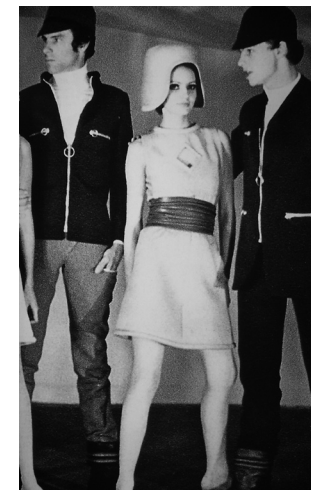
relación a esto, Bourdieu plantea que “los modistos de la *rive gauche* tienen estrategias cuyo objetivo es derribar los principios mismos del juego, [...] sus estrategias de retorno a los orígenes consisten en oponer a los dominantes los propios principios en nombre de los cuales éstos justifican su dominio.”¹⁰

En 1967 su *African Collection*¹¹ renovó este tradicional sector al incluir materiales antes no admitidos como cuentas de madera, plástico, caracoles y rafia para la confección de las prendas. Este comportamiento audaz insufló nuevos aires en la industria francesa y acercó al público más joven a este tipo de creaciones aunque “nunca llevó el ímpetu revolucionario tan lejos como para enojar a las clases acomodadas, tan importantes para un modisto de alta costura.”¹² En la misma década, el diseñador Emilio Pucci incorporaba máscaras africanas como parte de sus estampados psicodélicos preanunciando el furor que producirían algunas culturas no occidentales en los 70, años signados por el predominio de una estética *folk*¹³ según la cual “Los recuerdos de las rutas hippies empezaron a introducirse en los armarios de las mujeres: peludos abrigos afganos, camisas de estopilla hindúes, ponchos sudamericanos y faldas gitanas de retazos.”¹⁴

Hasta que el estilo étnico se impuso como tendencia dominante convivió en los 60 con propuestas románticas y futuristas generando una imagen de cierta ambivalencia.¹⁵ Tanto en las capitales de la moda como en la Argentina u otros países latinoamericanos se produjo este diálogo entre pasado y futuro, oriente y occidente, develando el desconcierto de gran parte de la juventud.¹⁶ En esa década efervescente, hombres con pelo largo y mujeres en minifalda usaron teñidos y tejidos artesanales o cuerinas y plásticos artificiales como una forma de cuestionar los parámetros del “buen gusto” de la moda dominante. De esta forma, la indumentaria se convirtió en una vía de expresión de jóvenes que manifestaron su descontento en un clima social agitado que desembocó, en algunos casos, en multitudinarias protestas alrededor del mundo.¹⁷

Gente linda y vestimentas estafalarias

El Instituto Di Tella dejó una huella imborrable en la cultura argentina de la década del 60, en el contexto de la gestión desarrollista llevada a cabo por el General Onganía, funcionó como una usina de experimentación de las nuevas vanguardias. Andrea Giunta planteó el surgimiento de este instituto como respuesta a la pregunta: “¿En qué momento un término como *internacionalismo* pasó a designar lo que podría entenderse como una *forma de nacionalismo* que quería actuar en la escena internacional?”¹⁸



Pierre Cardin, colección primavera-verano, 1967



Yves Saint Laurent, colección *África*, vestidos Bambara, 1967



Emilio Pucci, capa con estampado de máscaras, 1965-1969

Este desplazamiento de sentido implicaba la incursión y visibilidad cultural del país en pos de un proyecto económico de nación en donde los capitales privados fueron fundamentales en la estructuración del campo intelectual.¹⁹ Al protagonismo del Instituto Di Tella en esos años puede sumarse la actividad desplegada por las Industrias Kaiser. Ambos “desarrollaron estrategias diferenciadas pero concurrentes en muchos de sus objetivos, especialmente en relación con el proyecto *internacionalista*.”²⁰ Un programa que pretendía insertarse en las corrientes mundiales desde un lugar protagónico respecto de un pasado que se había considerado, en buena medida, como un paso atrás de las propuestas surgidas en las metrópolis culturales. Como principal objetivo se buscaba salir de la periferia para erigirse como centro productor de modas y tendencias vinculándose a ciudades de las dimensiones de París, Londres o Nueva York. Por supuesto que este análisis, hoy anacrónico, no percibía las singularidades de artistas nacionales que apropiaban selectivamente elementos de la cultura extranjera para fundirlos con necesidades propias del contexto en que se desenvolvían. Como sostiene John King: “Se pensaba que el desarrollo sólo podía conseguirse mediante el fortalecimiento de los lazos con Europa y los Estados Unidos y con la promoción de Buenos Aires como centro cultural internacional.”²¹ En este contexto, el campo porteño brindó varios ejemplos del diálogo producido entre el arte y otras disciplinas, actividades que mencionaba uno de los textos más consultados en aquellos años: “*Apocalípticos e integrados* del semiólogo Umberto Eco, hablaba «bien» de los cómics, la canción popular, la moda y otros signos de la vida moderna.”²²

Provenientes del Di Tella, Alfredo Rodríguez Arias, Juan Stoppani y Marilú Marini, Delia Cancela y Pablo Mesejean, Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Charlie Squirru, fueron algunos de los creadores que ampliaron su horizonte de intereses hacia zonas vinculadas al teatro, el diseño de moda y la producción de objetos de uso en la vida cotidiana. En este contexto, las propuestas que trasladaron al campo de la moda dialogaban con el pop en versiones locales. Un cruce que propició experiencias mixtas procurando establecer diálogos entre disciplinas como el diseño gráfico, de objetos o de moda.²³ Esta última disciplina fue transitada consecuentemente por la pareja formada por Delia Cancela y Pablo Mesejean quienes, además de pintar íconos de la cultura popular como la famosa modelo inglesa Jean Shrimpton o la pareja de cantantes Sonny & Cher, realizaron en 1965 *Love and Life*, una obra que evidenciaba el acercamiento a las estéticas futuristas perceptible en algunas reseñas que la describían como “una ambientación límpida, resplandeciente de color y de luz” que además incorporaba “es-

trellas, flores, cosmonautas, nubes, una cápsula espacial...”²⁴ Mesejean remarcaba este aspecto al decir: “pusimos astronautas celestes y rosas para expresar que somos gente del futuro.”²⁵ Al mismo tiempo, ambos artistas transitaban una veta romántica que dialogaba con la estética futurista apreciable en la utilización de materiales como el papel y el plástico en “ropa muy construida, industrializada y funcional.”²⁶

Este clima experimentalista que promovía el mítico instituto reverberaba hacia afuera extendiéndose como una onda expansiva en las cuadras que lo rodeaban: “El área de influencia del Di Tella y los bares del área, la cercanía de la plaza San Martín, recién nacido lugar de la «gente linda», se notaba por el sutil aumento del largo de los cabellos masculinos y la proliferación de todo tipo de vestimentas más o menos estrafalarias”, sostenía ante John King el músico de rock Claudio Gabis integrante del grupo Manal.²⁷ Esta libertad con que los jóvenes abordaban la propia imagen resultaba un punto de conflicto con las autoridades que tuvieron una política represiva hacia los que desafiaban las modas y costumbres conservadoras. Los objetivos recurrentes solían ser las mujeres con minifaldas y los hombres con pelo largo.²⁸ Varios testimonios confirman las sanciones sobre los que evidenciaban posiciones desafiantes o al menos diferentes con respecto a la imagen conservadora heredada de los años 50, dotando así de politicidad a pequeños gestos ligados a la vida cotidiana. Alfredo Rodríguez Arias recordaba que “el centro tenía dificultades con el gobierno. [...] El Di Tella representaba un lugar libre y todo lo que se hacía allí era considerado una agresión contra los poderes constituidos: pelo largo, cualquier ligero acto político.”²⁹ Marilú Marini, una de sus actrices fetiche, también recalca en este tipo de situaciones: “Allí circulábamos, pero salir de allí era difícil. Era como un refugio, un refugio para la moda, el pelo largo; los primeros «hippies», etc. Era una cosa muy inusitada para Buenos Aires y empezó a molestar mucho al gobierno a militar.”³⁰

La diseñadora Mary Tapia fue compañera de Alfredo Rodríguez Arias y Marilú Marini, entre otros artistas del Di Tella, en un taller de teatro que se dictaba en la Alianza Francesa y de este grupo de amigos surgieron sus primeros encargos. “Éramos un barra que nos vestíamos para ir a ver las primeras muestras de Noé, Macció, Deira y De la Vega que entonces eran desconocidos. Nos vestíamos porque había *vernissages* todos los días y nos



Delia Cancela y Pablo Mesejean, *Love and Life*, 1965



Delia Cancela y Pablo Mesejean, *Love and Life*, 1965

poníamos divinos porque una vez había teatro, otra música y así todo el tiempo.”³¹ Ernesto Schóo recuerda muy bien la atmósfera que se respiraba en cada evento: “Ese hall del Di Tella los días de estreno era un espectáculo, era tan espectáculo como el que pasaba en la sala. [...] La mejor manera de definirlo era pintando un cuadro donde aparezcan vestidos como estaban en ese hall. [...] a mí me divertía la ropa, la gente, después de vivir toda la vida vestido de azul...”³² La necesidad de llamar radicalmente la atención se percibe en el relato de creadores como Dalila Puzzovio: “Nosotros estábamos convencidísimos que teníamos que salir así. Ellos, los hombres, salían todos de cabellos largos, de camisa floreada, de pantalones ajustados.” Cuando en 1967 recibió el premio Di Tella recordó sus “plataformas”, su “mini de raso”, su “piel de mono” pero también la actitud desconcertada de la policía: “no sabían si agarrarme o qué; me miraron con tanto terror que me dejaron pasar, no se animaron. [...] la moda era fundamental.”³³



Mary Tapia en París, 1969

Este relato muestra el rechazo que producían al gobierno de Onganía ciertas actitudes e irreverencias juveniles al extremo de equipararlas con la militancia política. En esos años ambas opciones, vanguardia artística y vanguardia política, eran consideradas desafiantes del orden establecido.³⁴ En este sentido, el estilo de prendas que Tapia proponía no apuntaba al escándalo aunque sí bregaba por una recuperación de técnicas, formas y materiales de diversas culturas del noroeste argentino y de otros países latinoamericanos con el fin de realizar una moda nacional en diálogo con la región.

Una moda argentina

“Llegar a producir una moda argentina fue uno de mis grandes anhelos”,³⁵ recuerda la diseñadora tucumana Mary Tapia resumiendo así la motivación que definió la impronta de sus creaciones.³⁶ Sus recuerdos como migrante del interior del país que buscaba en la capital argentina mejores condiciones de vida, atraviesan su narración y brindan una perspectiva en la que prima su singular modo de hacer en el marco de las líneas internacionales impulsadas por el Di Tella.³⁷ Lugar en el que, sugestivamente, se hizo conocida por sus prendas confeccionadas con textiles autóctonos realizados a mano por lugareños del norte argentino y de otros países de Latinoamérica. En función de ello, las remembranzas de su niñez y adolescencia constituyen un relato en el que se inscribe como una creadora consciente de sus orígenes y cuya intención fue proponer una moda propia frente a las tendencias foráneas. Mary Tapia había realizado su primera presentación

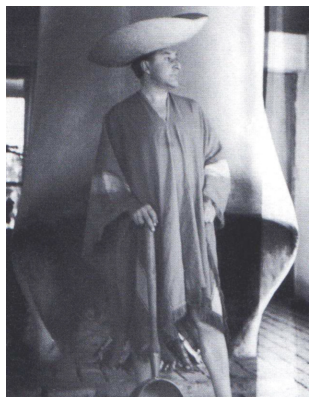
en 1966 y tres años después fue invitada a mostrar sus prendas en París. Si bien formaba parte del círculo de artistas de vanguardia que desarrollaron su actividad en torno al emblemático instituto y su labor como diseñadora de indumentaria fue objeto de una gran repercusión, su trabajo no ha merecido aun la misma atención que otros creadores del Di Tella que también abordaron el campo de la moda; un hecho que quizás se relacione con ciertos prejuicios sobre actividades que no se originaban en el ámbito de la producción plástica y que además manifestaban una fuerte tensión hacia lo autóctono. Es importante señalar el clima en el que esta diseñadora surge y ante qué contexto desplegó sus prendas realizadas con materiales procedentes del noroeste argentino. Felisa Pinto remarca su origen en función de su estilo característico: “Nacida en Montero y educada en Lules, dos pueblos del Tucumán profundo, Mary es hija de madre española y padre tucumano nativo de ocho generaciones. Por lo tanto, según el diccionario, ella es una criolla típica.”³⁸ Su infancia y particularmente el recuerdo de los viajes que emprendió hacia Jujuy, constituyen el primer registro de su fascinación por las culturas originarias de América: “desde chica quería ir a ver los carnavales, me llevaban y veía a las coyas con las faldas amplias en la procesión de la Virgen con flores de papel *crêpe* de colores por todos lados. Mi infancia estaba llena de ese color, del sonido del tamborcito y la chaya y todavía mis ojos siguen llenos de ese color.”³⁹

Mary Tapia vivió en Tucumán hasta los catorce años cuando su familia se mudó a Buenos Aires, pero fue en la provincia nortea donde experimentó las labores y tradiciones que más adelante tornó productivas y contribuyeron a definir su estilo en el mundo de la moda. Aprendió a coser con su madre que era modista y cuando cumplió quince años, en la ciudad de Buenos Aires, ingresó a una fábrica de porcelana donde pintaba pequeños diseños florales en tazas, platos y bandejas. Tapia recuerda que en esos años “había mucho trabajo”⁴⁰ aludiendo al fenómeno de migración interna que iniciado a mediados de la década del 30 se profundizó durante el primer peronismo, cuando miles de personas arribaron a Buenos Aires buscando mejores condiciones de vida.⁴¹

Un sugestivo episodio vivido en esa época puede brindarnos una clave que reafirma el temprano interés que Mary Tapia sintió desde niña por las manifestaciones culturales de Latinoamérica. Ya instalada en la ciudad capital recuerda el impacto que le produjo un local de Fridl Loos: “Era el año 1950, tendría catorce o quince años y caminaba por la calle Santa Fe donde ella tenía una boutique. Yo miraba todo Buenos Aires pero la vidriera que me atraía era esa porque había una foto hermosa de Thilda Thamar, una



Fridl Loos, c. 1945



Walter Loos, c. 1950

actriz rubia con un poncho de Salta, rojo con rayas negras, y cada vez que pasaba me paraba a mirar.”⁴²

Fridl Steininger había nacido en Austria y se la conoció por el apellido de su marido, el arquitecto Walter Loos. La pareja llegó al país en 1940 por efectos del estallido de la Segunda Guerra Mundial y su periplo incluyó ciudades como Londres y Nueva York hasta que finalmente desembarcó en nuestro país.⁴³ Lidy Prati recuerda: “Llegaban huyendo de la guerra y provenían de una cultura europea que había sido amputada brutalmente por el nazismo [...] de una Viena efervescente de creatividad y de innovación, abiertos a lo nuevo [...] No habían sido discípulos de la Bauhaus, pero habían asimilado su influencia, conocían a Gropius y habían sido amigos de Kokoschka.”⁴⁴ Es necesario recordar que en la capital austríaca la concepción modernista de obra de arte total había funcionado formalmente desde comienzos del siglo XX a través de los talleres vieneses que incluían un



Kirk Douglas y Tilda Thamar, 1963

departamento abocado al diseño de prendas y estampados en consonancia con los ideales de sus miembros y del círculo que los rodeaba.⁴⁵ Fridl Loos se formó en ese contexto y luego de egresar de la Escuela de Artes de Viena abrió un negocio con una socia que se encargaba del taller, el local se denominaba Huechman y Steininger. De sus inicios recordaba: “Era muy joven, pero trabajé mucho, durante seis o siete años, y tuve clientas como Hedy Lamarr, a quien le hice modelos para el cine, la vida privada, y mucho después, cuando estaba casada con Otto Preminger, me invitó a su casa en Los Ángeles. Querían que me quedara a trabajar allí.”⁴⁶ Siguiendo la tradición de grandes creadores de principios de siglo,⁴⁷ Fridl Loos eligió ac-

trices reconocidas para promocionar sus diseños y, además de Lamarr, vistió a Lana Turner y Helena Rubinstein, entre otras personalidades internacionales.⁴⁸ Ya instalada en el país siguió con esta práctica vistiendo a Tilda Thamar y a Delia Garcés junto a otras figuras como Pepita Gómez de Errazuriz, Susana Rinaldi o el pintor Alberto Grecco, “quien solía pedirle prestadas sus últimas túnicas para salir a pasear travestido por plaza San Martín.”⁴⁹

Sus diseños de telas y prendas se destacan por la síntesis formal y en este sentido resulta interesante pensar en las conexiones que muchos artistas de vanguardia establecieron con las manifestaciones culturales de América en función de los motivos no figurativos desarrollados por algunas culturas prehispánicas.⁵⁰ Al poco tiempo de llegar a la Argentina, Fridl Loos y su marido realizaron un viaje al noroeste argentino que impactó fuertemente en su labor. Felisa Pinto explica: “A partir de allí la forma del poncho

salteño es generadora de la mayoría de sus colecciones. Ese rectángulo con escote en V, que cae, drapeando con naturalidad, es su preferido. Se puede decir que sus vestidos-túnica proceden del diseño básico del poncho y están confeccionados en cualquier materia y color. Inclusive se atreve a realizarlo para atuendos de coctel o noche, en jersey de seda roja, con bandas y flecos negros, inspirados en los usados por los gauchos de Güemes.”⁵¹ Podemos inferir que Tilda Thamar, en la foto que Mary Tapia recuerda en la vidriera de su local de la calle Santa Fe, lleva uno de estos diseños. La misma actriz eligió usar ponchos⁵² en una sesión fotográfica durante el Festival de Cine en Cannes de 1953. En la primera imagen Thamar corre por un muelle de la rivera francesa hacia el fotógrafo que la retrata y en la otra filma al actor Kirk Douglas mientras son fotografiados. Quizá sea posible pensar que prendas de este tipo se hayan incorporado al guardarropa tradicional femenino para ser usadas en ocasiones ligadas al ocio y el tiempo libre: dos bocetos del año 1940 contribuyen a esta interpretación. En uno se ve un figurín femenino vestido con bombachas batarazas, una camisa blanca de manga corta y un pañuelo anudado al cuello, diseño bautizado como *Gaucha for the beach*. La otra creación parece completar el binomio ya que responde a la silueta femenina de la década a través de una línea austera, de hombros prominentes y cintura marcada pero remitiendo a la indumentaria propia de la paisana, sobre todo si reparamos en la falda plisada con pequeños motivos estampados. Para fines similares la revista *El Hogar* ya había propuesto a comienzos de la década del 30 una moda nacional: “Originalidad y buen gusto ajustándose a diseños como los que El Hogar ofrece, que son típicamente americanos –calchaquies, incaicos, etc.–. Esto, además de proporcionar a nuestras playas una nota de color nunca vista, nos pondría, acaso en situación de poder dictar la moda. Todo lo que tiene de originalidad y tradición despierta el interés extranjero. Bastémonos por una vez a nosotros mismos y hagamos de nuestras playas lugares en que, a la alegría de la expansión y del descanso, se una aquella otra que sólo pueden dar lo legítimo del color y lo autóctono de la línea.”⁵³

El viaje que el matrimonio Loos realizó por el noroeste produjo una torsión en su estilo y supuso una filiación estética con las prendas y materiales usados por los lugareños de esas provincias: “en un «safari» por Salta y Jujuy, –escribe Victoria Lescano– Fridl se apropió de las telas de barracanes y ponchos con las que bocetó colecciones para la tienda Neiman Marcus de Nueva York.”⁵⁴ Es evidente que como a otros tantos creadores europeos y latinoamericanos, le produjeron gran fascinación las expresiones prehispánicas y las fusiones provenientes del mundo criollo. En función de



Fridl Loos, boceto *Gaucha for the Beach*, 1940s



Fridl Loos, boceto, 1940s

estas preferencias, Felisa Pinto relata que “Los colores de la tierra, combinados con negro, junto a los collares de cerámica, madera o semillas, lazos de cuero y ausencia de botones o rigideces, definen sus colecciones de alta costura influidas por la estética criolla.”⁵⁵

La proximidad de Fridl Loos con figuras del movimiento abstracto argentino de la década del 40 sugiere búsquedas compartidas en el campo de la creación. Ya un boceto de los años 20 evidencia por medio del tratamiento geométrico el abordaje que hacía de la indumentaria desde una perspectiva arquitectónica.⁵⁶ De esta manera podemos ver que la construcción de las prendas se hallaba atravesada por formas constructivistas similares a las perseguidas por la Bauhaus y las vanguardias rusas.⁵⁷ En función de estos cruces entre estructuras geométricas y diseños populares, Felisa Pinto señala que “Fridl Loos inauguró en la moda una suerte de eje Viena-Weimar-NOA”.⁵⁸ Un eje con sede en Buenos Aires pero constituyendo al norte del país⁵⁹ en un reservorio de formas y materiales que permitía la integración de nuevas estéticas con elementos de la cultura popular.

Pachamama Prêt-à-porter

Ya en los años 60 y en el marco del impacto de los nuevos movimientos juveniles, Mary Tapia recordó que al ver a los hippies vistiendo ropas de la India y mezclando colores y texturas comenzó a pensar en las telas y los colores de su infancia: “esto es una cosa que no tiene nada que ver con nosotros, se me vino el norte a la cabeza”. Así se propuso buscar “esas telas rústicas con la que se vestía la gente del pueblo, esas polleras teñidas con azafrán”. Por primera vez y con una decisión que tendría vastas consecuencias, Mary Tapia “estaba pensando en el barracán.”⁶⁰ A partir de esos recuerdos y hasta el lanzamiento de su primera colección pasó poco tiempo. En ese lapso comenzó a experimentar con jeans a los que cosió “unas fajitas indígenas”.⁶¹ Esos pantalones que llevaba puestos en uno de los espectaculares *vernissages* del Di Tella resultaron impactantes y rápidamente comenzaron los encargos de prendas con connotaciones americanas.

Mary Tapia realizó su primer desfile en 1966, en la galería de arte El Laberinto, exhibiendo piezas que combinaban textiles del noroeste argentino como el barracán y el *ahó-poí* paraguayo con puntillas y encajes tradicionales.⁶² Al año siguiente, Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Di Tella, le brindó su apoyo para la realización de un desfile. Lo inusual fue el lugar elegido, los baños turcos del gimnasio Colmegna, idea de Roberto Villanueva quien tenía a su cargo la dirección del Centro

de Experimentación Audiovisual del instituto. Ante un público numeroso, las modelos interactuaban con jóvenes físico-culturistas, desafiando así las convenciones de las pasarelas: recostadas en colchonetas, apoyadas en pesas y aparatos o sostenidas en alto configuraban una arriesgada coreografía. Es justamente Villanueva quien repara sobre las repercusiones de las diversas actividades promovidas por los centros de arte y las irreverencias de la moda: “Era el momento de ciertas manifestaciones artísticas que de alguna manera buscaban irritar a los medios masivos [...] La cosa partió, más que del teatro, de las artes visuales, al mismo tiempo con otro fenómeno ya de orden entre estético y sociológico, la aparición de las nuevas modas, Mary Quant, la minifalda, el vestirse. [...] Todo eso era un material muy rico para hablar alrededor de ello y para concitar una atención morbosa.”⁶³

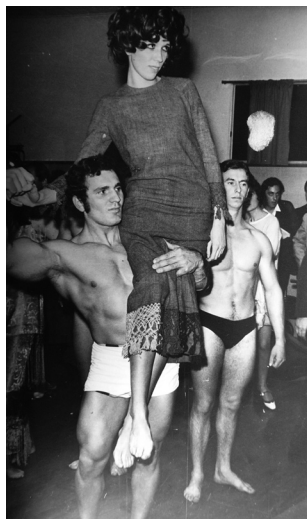
A partir del suceso provocado, en 1969 hizo su segundo desfile en el Di Tella pero esta vez exhibiendo sus diseños en el hall central del instituto. En el folleto / invitación de la colección sugestivamente titulada *Pachamama Prêt-à-porter*, la diseñadora dejó sentadas sus posiciones: “La moda última no llegaba nunca... Por qué seis meses después ponerse lo mismo que las europeas... Que bárbaras las cosas que hacen los coyas, las mujeres del Paraguay, las indias de Zuleta. Barracanes, ponchos, tapices y las guardas... ¡Huy, ya lo veo hecho! ¿Y vos crees que alguien se va a poner eso? Entonces, crear una moda argentina se convirtió en mi obsesión.”⁶⁴ Con tono de manifiesto, estas palabras explicitan su visión sobre lo que debía ser la moda argentina: una visión que trascendía la nación y dialogaba con otros pueblos de América Latina.⁶⁵ En la colección, Tapia combinó texturas de las zonas que tomaba como fuentes de inspiración: barracanes del norte argentino y tejidos de Otavalo, bayetas y tapetes ecuatorianos. En esa ocasión, contó también con una puesta singular donde, a la manera de un *happening*, las modelos desfilaban y se paraban en tarimas distribuidas en el espacio para luego agruparse en una ronda portando velas y cantando coplas norteñas. En una reseña donde por primera vez se aludió a ella como una “antropóloga de la ropa” Felisa Pinto destacó: “el instituto Di Tella se acopló al avance telúrico instalado en el caprichoso universo de la moda mundial. Para ello contrató a Mary Tapia, una tucumana fervorosa de la ropa artesanal.”⁶⁶ Debido al impacto obtenido con ese evento fue invitada en el mismo año a exhibir sus prendas en el *18º Salón Internacional de la Moda Prêt-à-Porter* en París.⁶⁷ El desfile, que sería acompañado por un audiovisual de Jorge Zanada sobre las técnicas textiles del norte argentino, se realizó por azar en uno de los ámbitos de la vanguardia parisina: el teatro *L'Épée de Bois* cedido en esa ocasión por Fernando Arrabal y Delphine Seyrig. Mary Tapia asoció esa puesta con



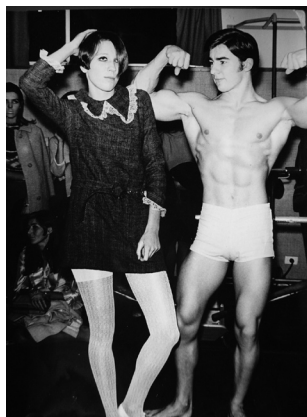
Revista *El Hogar*, 1932, “Propia y original en la playa”, detalle



Fridl Loos, boceto, 1920s



Mary Tapia, desfile en el gimnasio Colmegna, 1967



Mary Tapia, desfile en el gimnasio Colmegna, 1967

la presencia de emigrados argentinos que se habían instalado allí a raíz de las persecuciones sufridas durante el gobierno de Onganía.⁶⁸ Todos ellos colaboraron para que pudiera realizar el desfile: “Estaban Marucha y Facundo Bó, Roberto Plate, Juan Stopanni, Alfredo Arias, Copi, toda esa gente me ayudó y fue mucha prensa, hasta vino Atahualpa Yupanqui”,⁶⁹ afirma la diseñadora. La exitosa presentación tuvo como corolario no sólo la sorpresiva venta de todas las prendas sino también un encargo de la famosa tienda Le Printemps. Al volver a la Argentina, Tapia se encontró con un público más numeroso producto de la difusión que habían tenido sus presentaciones en el Di Tella y en París.⁷⁰ Abrió entonces un local en la Galería Promenade,⁷¹ donde como atestigua Felisa Pinto: “presentó su colección con una puesta audaz e inédita, muy informal para esos años. Era «gente común» lanzada a la pasarela, caminando o estando, simplemente. Esa voluntad de espontaneidad quedó también ratificada en la elección de los materiales todavía no sacralizados en la costura y mucho menos en la alta costura. A la gran mayoría de barracanes, se sumó la humildad de la chagua, esa red vegetal tejida y coloreada por los indígenas en el Chaco, con la cual nos vestimos los aspirantes a hippies de los 60 y 70, ya con chalecos largos o con bolsos colgando de nuestros hombros de militantes progres y ecologistas *avant la lettre*.”⁷² Testimonio que desde el análisis de la producción de indumentaria contribuye a la reflexión sobre los cambios en la cultura producidos entre esas dos décadas. En otras palabras, una declinación de la carga de futuridad y el despuntar de las recuperaciones del pasado. Una coyuntura que devino en la delimitación del accionar vanguardista a partir de una nueva configuración en la que artistas e intelectuales volvieron sus miradas hacia la historia. También, sobre culturas pretéritas que brindaban una alternativa ante el desencanto de la modernidad y la permanente modernización del arte.⁷³

* Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano / Universidad Nacional de Rosario

¹ Watson, Linda, *Siglo XX Moda. Estudio del estilo de los últimos 100 años por década y diseñador*, en asociación con Vogue, Madrid, Edilupa, 2004, p. 100.

² *Ibid.*, p. 90. Por su estilo fue convocado para vestir a Jane Fonda como heroína espacial en la película *Barbarella* (1968), basada en una historieta de ciencia ficción publicada en esa década.

³ “Sus modelos se paseaban por la pasarela con paso acelerado [...] Era como si las hubiesen teletransportado directamente del espacio, como si fuesen auténticos seres de otras estrellas.” Seeling, Charlotte (ed.), *Moda. El siglo de los Diseñadores 1900-1999*, Barcelona, Könemann, 2000, p. 352.

⁴ Watson, Linda, *op. cit.*, p. 202. Bourdieu esboza un interesante análisis del impacto del diseñador francés en esos años: “El discurso de Courrèges trasciende por mucho el de la moda: no habla ya de ésta sino de la mujer moderna, que debe ser libre, desenvuelta, deportiva, sentirse cómoda. En realidad pienso que una revolución específica, algo que hace época en un campo determinado, es la sincronización de una revolución interna y algo que sucede en el exterior, en el universo que lo rodea. ¿Qué hace Courrèges? No habla de moda; habla del estilo de vida y dice: «Yo quiero vestir a la mujer moderna que debe ser a la vez activa y práctica».” Bourdieu, Pierre, “Las luchas simbólicas” en Croci, Paula y Vitale, Alejandra (comp.), *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado de la moda*, Buenos Aires, La marca editora, 2000, p. 113.

⁵ Laver, James, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 271.

⁶ Situación que repercutió en la prensa argentina: “Sabido es que a Los Beatles se les ocurren muchísimas cosas. Algunas de ellas, según dicen los que entienden horrores de todo esto, son geniales, o casi. Una de las últimas es haber puesto en Londres una boutique más loca que varias cabras con ataques de locura. La bautizaron «La Manzana» y para no romper una de sus viejas costumbres comenzaron a ganar muchísimo dinero con ella.” “De la Argentina 68. Agenda para vivir al día”, en *Atlántida*, año 51, n° 1216, Buenos Aires, julio de 1968, p. 5.

⁷ Prost, Antoine y Vincent, Gerard, “Un código más sutil” en Croci, Paula y Vitale, Alejandra (comp.), *op. cit.*, p. 184.

⁸ Un breve recorrido por su vida y su obra se encuentra en Bergé, Pierre, *Yves Saint Laurent. Universe of Fashion*, New York, Universe/Vendome, 1997.

⁹ Lehnert relata que “entró en contacto con la cultura bohemia que se desarrollaba en la orilla izquierda del Sena (la alta sociedad parisina de la época no la consideraba nada recomendable) y en su honor nombró la línea prêt-à-porter «Rive gauche».” Lehnert, Gertrud, *Historia de la moda del siglo XX*, Barcelona, Könemann, 2000, p. 63.

¹⁰ Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, p. 112.

¹¹ La recuperación que la moda occidental realiza de formas, técnicas y materiales de otros países se puede pensar en relación a la apropiación que las vanguardias históricas hicieron de las manifestaciones de culturas de África y Oceanía desatando una moda que se denominó negrismo y que afectó un amplio espectro. Desde el tipo de figuración como referente en las obras de importantes artistas, al jazz —música de moda compuesta y ejecutada por afro-americanos—, a la admiración de la “exótica” belleza de Josephine Baker —conocida como la diosa de ébano— quien protagonizaba la *Revue Nègre* y escandalizaba por bailar con el torso al descubierto y una pequeña falda de bananas. En las prendas de los modistos de comienzos del siglo XX no suele verse esta cita del mundo africano en relación al peso que sí tuvieron las miradas al oriente próximo y lejano a partir del estreno, en 1909, de *Schérézade* a cargo de los Ballets Rusos. Son los artistas de vanguardia quienes aluden a este continente pudiendo citar entre ellos los trajes que Fernand Léger diseñó en 1923 para *La Creation du Monde* que respondían a una estética “primitivista” inspirada en el mundo africano. Algunos de estos ejemplos se encuentran en AA.VV., catálogo exposición *El teatro de los Pintores en la Europa de las Vanguardias*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa, 2000.

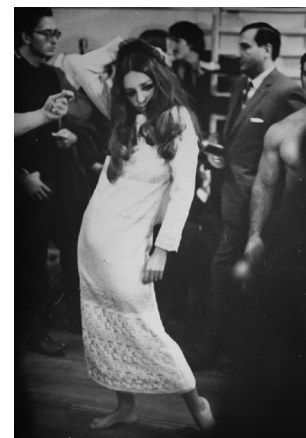
¹² Lehnert, Gertrud, *op. cit.*, p. 63.

¹³ “Tendencia que aúna prendas tradicionales de todo el mundo en un estilo nuevo.” Seeling, Charlotte (ed.), *op. cit.*, p. 631.

¹⁴ Worsley, Harriet, *Décadas de Moda*, Königswinter, Könemann, 2004, p. 548.

¹⁵ Georg Simmel alude al “tempo impaciente” como un rasgo específico de la vida moderna que tiene en la moda su ejemplo más preciso. Simmel, Georg, *Cultura femenina y otros ensayos*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946, p. 136.

¹⁶ Pía Montalva relata que en Chile “Hacia fines del 68 se produce una suerte de invasión



Mary Tapia, desfile en el gimnasio Colmegna, 1967

de lo exótico, que mezcla elementos provenientes de la cultura hindú, china, gitana, polinésica, con otros de origen latinoamericano e incluso chileno. Lo étnico, la tradición, se fusiona aquí con gestos provenientes de la moda cosmonáutica, la modernidad". Montalva, Pía, *Morir un poco. Moda y sociedad en Chile. 1960-1976*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2004, p. 143.

¹⁷ En Argentina, luego del "Rosariazo" y el "Cordobazo", la revista *Claudia* se hacía eco de este fenómeno tratando de dilucidar los motivos de las revueltas: "La rebeldía de los jóvenes, violenta y universal, no puede ser interpretada como una protesta caprichosa, sino como una expresión de la conciencia moral de una sociedad que ha comenzado a enjuiciarse a sí misma. [...] Los caminos de la imaginación cambian a cada momento. Esta es la característica de la época en que vivimos, la lucha de la imaginación por el poder. Una época en la que está prohibido prohibir." Foracchi, María Alice, "Juventud: Días de ira", en *Claudia*, año XIII, n° 146, Buenos Aires, julio de 1969, pp. 53 y 202.

¹⁸ Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 99 y 100.

¹⁹ Aludimos a la noción establecida por Pierre Bourdieu que lo caracteriza como un espacio diferenciado y relativamente autónomo en el que se genera una red de relaciones entre los productores, ya sean artistas e intelectuales, y los agentes de naturaleza institucional, que configuran las diversas instancias de producción, circulación y consumo. Bourdieu, Pierre, *Campo de Poder, Campo Intelectual. Itinerario de un Concepto*, Buenos Aires, Quadrata, 2003.

²⁰ Giunta, Andrea, *op. cit.*, p. 100.

²¹ King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985, p. 10.

²² Pujol, Sergio A., "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes", en James, Daniel (dir.), *Nueva Historia Argentina. Violencia, Proscripción y Autoritarismo (1955-1976)*, Tomo IX, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, p. 303.

²³ Herrera, María José, "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60" en AA.VV., *Arte Argentino del siglo XX. Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas*, Buenos Aires, FIAAR, 1997. Herrera aborda particularmente este cruce en el apartado "Arte e industria cultural".

²⁴ "Los riesgos de la alegría", en *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 14 de julio de 1965, s/p. Archivo MAMBA.

²⁵ "La rebelión de los monstruos", en *Panorama*, Buenos Aires, c.1965, p. 52. Archivo MAMBA.

²⁶ "Pop: ¿Una nueva manera de vivir?", en *Primera Plana*, Buenos Aires, 23 de agosto de 1966, p. 72. Archivo MAMBA.

²⁷ King, John, *op. cit.*, p. 25.

²⁸ Un abordaje general de dicho fenómeno es realizado por Pujol, Sergio A., *op. cit.*, pp. 281-327.

²⁹ King, John, *op. cit.*, p. 273.

³⁰ *Ibid.*, p. 271.

³¹ Entrevista personal Mary Tapia, septiembre de 2009.

³² King, John, *op. cit.*, pp. 281 y 282.

³³ *Ibid.*, pp., 249 y 250.

³⁴ "La moda era un campo donde la juventud de los años 60 procuraba expresar su diferencia [...] En esa época, muchos estudiantes y jóvenes se sentían atraídos por diversas formas de compromiso político, pero muchos otros se contentaban con expresar sus diferencias deján-

dose crecer el pelo o usando ropas novedosas. En el análisis moralista del gobierno, ambas formas de actividad eran igualmente sospechosas y peligrosas." *Ibid.*, p. 106.

³⁵ Entrevista personal Mary Tapia, septiembre de 2009.

³⁶ De esta forma se la reconocía: "otra vez las telas rústicas, el barracán, los cueros, lanas, plumas, chales, mantas, ponchos, flecos, cobraron en sus manos la dimensión de la elegancia y la novedad. Esta es, probablemente, la única línea de moda absolutamente original en el mundo local de la moda." "Folk Mary", en *Claudia*, año XV, n° 171, Buenos Aires, agosto de 1971, p. 36.

³⁷ Susana Saulquin sostiene que "Al tiempo que el proyecto del Di Tella, acusado por ciertos grupos de extranjerizante, comenzaba a desdibujarse, surgía en el país un movimiento muy vasto [...] de búsqueda de identidad nacional y de retorno a los valores tradicionales de nuestra cultura, relegados durante el frenesí de los años sesenta. La moda acompañaba esta realineación, mostrando una vuelta a la estética de la vestimenta autóctona." *Historia de la moda argentina. Del miriñaque al diseño de autor*, Buenos Aires, Emecé, 2006, p. 169.

³⁸ Pinto, Felisa, "Antropóloga de la moda", en AA.VV., catálogo exposición *Moda con identidad criolla*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2006, p. 5. Es fundamental señalar la importancia del testimonio de Felisa Pinto en relación a su protagonismo en la cultura argentina. Desde pequeña se vinculó a intelectuales, entre ellos Rafael Alberti y María Teresa León, quedando como prueba de esas filiaciones los retratos que hicieron de ella artistas como Francisco Vidal y María Carmen Portela. Siempre relacionada a círculos intelectuales fue secretaria de Tomas Maldonado en *Nueva Visión* y trabajó en KRAYD, la primera galería de arte concreto. Fue periodista en *Primera Plana* y *La Opinión*, por mencionar algunas publicaciones donde reseñó las nuevas estéticas que proliferaban en la Buenos Aires de esos años. En 1967 abrió la boutique Etc, decorada por Alfredo Arias y Juan Stoppani, donde vendía los objetos que los artistas del Di Tella no podían comercializar en el instituto: los cinturones de la pareja Cancela-Mesejean, los huevos de Margarita Paksa, los *chokers* de Juan Gatti o las plataformas y *sweaters* de Dalila Puzzovio. La muestra realizada en la galería Art House, *Biografía visual de Felisa Pinto*, dio cuenta de la centralidad de su figura para los artistas que la retrataron. Obras de André Villers, Ronald Shakespear, Juan Gatti, Delia Cancela, Hugo Arias, Juan Stoppani, Alejandro Kuropatwa, entre otros creadores, conformaron la exposición que la tuvo como protagonista en 1991 y se constituyó en el soporte visual de su lugar como testigo privilegiada del siglo XX.

³⁹ Entrevista personal Mary Tapia, septiembre de 2009.

⁴⁰ *Ibid.*

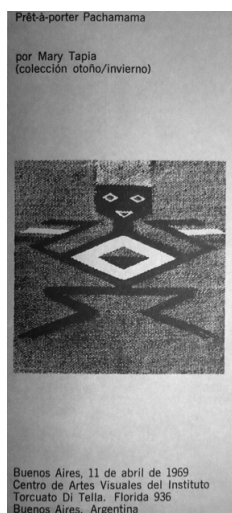
⁴¹ Torre, Juan Carlos y Pastoriza, Elisa, "La democratización del bienestar", en Torre, Juan Carlos (dir.), *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955)*, Tomo VIII, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, p. 273.

⁴² Entrevista personal Mary Tapia, septiembre de 2009.

⁴³ Para un desarrollo de este tema, consultar Schwarztein, Dora, "Entre la tierra perdida y la tierra prestada: refugiados judíos y españoles en la Argentina", en Devoto, Fernando y Madero, Marta (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Tomo 3, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 111-139.

⁴⁴ Pereyra Iraola, Susana, "De Viena a Buenos Aires: Testimonios", en AA.VV., catálogo exposición *Fridl Loos*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2000, p. 6.

⁴⁵ "El departamento textil tenía como objetivo crear diseños que fueran modernos pero que conservaran la calidez de los productos artesanales." Fukai, Akiko (ed.), *Moda. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX. La colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto*, Köln,



Mary Tapia, invitación desfile Pachamama Prêt-à-porter, 1969



Mary Tapia, desfile Pachamama Prêt-à-porter, Instituto Di Tella, 1969



Mary Tapia, vestido Colección Pachamama Prêt-à-porter, 1969



Mary Tapia, desfile Pachamama, Teatro L'Epée de Bois, 1969



Mary Tapia, Cristina González y Edgardo Giménez, colección *Galería Promenade*, 1970

Taschen, 2003, p. 464. Esta agrupación de artistas tenía una clientela “liberal, con frecuencia judía y abierta a las nuevas ideas, que se hacía construir una casa por Josef Hoffman, encargaba la decoración interior a la Wiener Werkstätte, pedía a Gustav Klimt que hiciera el retrato de la señora y a Emilie Flöge que le creara un vestido.” Brandstätter, Christian, *Klimt y la moda*, Madrid, Kliczkowski, 1998, p. 12.

⁴⁶ Pereyra Iraola, Susana, “De Viena a Buenos Aires: Testimonios”, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁷ “En aquella época, las mujeres que marcaban la pauta en cuanto a moda eran las actrices, y el escenario natural de la alta costura, el teatro, donde se lucía bajo una luz más favorable.” Eran las mejores clientas de los modistos y “no solo encargaban los trajes más caros para salir al escenario, sino que su vida privada [...] también discurría en medio de un enorme lujo.” Seeling, Charlotte (ed.), *op. cit.*, p. 49.

⁴⁸ Lescano, Victoria, *Followers of Fashion. Falso Diccionario de la Moda*, Buenos Aires, Interzona, 2004, p. 19.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁰ Un ejemplo paradigmático en relación al trabajo dentro de una concepción expandida del arte son los textiles de Anni Albers, artista que había realizado con su marido, Josef Albers, más de catorce viajes por Latinoamérica que nutrieron sus creaciones. Entre 1934 y 1967 visitaron Cuba, México, Perú y Chile para, en ocasiones, permanecer y trabajar allí durante varios meses. Esta experiencia fue motivo de una muestra que destacó la importancia que tuvieron esos viajes y cómo repercutieron en sus obras: AA.VV., catálogo exposición *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y The Josef and Anni Albers Foundation, 2006.

⁵¹ Pinto, Felisa, “Menos es más”, en AA.VV., *Fridl Loos, op. cit.*, p. 23.

⁵² Un exhaustivo análisis de estas prendas regionales, entre otras, se encuentra en Assunção, Fernando O., *Pilchas Criollas*, Buenos Aires, Emecé, 2000 [1975].

⁵³ “Propia y original en la playa”, en *El Hogar*, Buenos Aires, 25 de noviembre de 1932, s/p.

⁵⁴ Lescano, Victoria, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁵ Pinto, Felisa, “Menos es más”, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁶ Este aspecto puede verse claramente en el diseño que viste el figurín por el cual fue admitida en el taller de arte dirigido por Josef Hoffman, reproducido en AA.VV., *Fridl Loos*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2000, p. 30.

⁵⁷ En el caso de Rusia, Briony Fer plantea la atracción de algunos artistas que a principios de 1910 “se habían interesado por diferentes formas y técnicas del arte popular [...] Se consideraba que la característica formal básica de la cultura campesina era su geometrismo [...] Los elementos geométricos del arte popular fueron asimilados por los artistas abstractos y reafirmados en los diseños de telas que realizaron Stepanova y Popova a principios de los años 20” Fer, Briony, Batchelor, David y Wood, Paul, *Realismo, Racionalismo y Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, p. 123.

⁵⁸ Pinto, Felisa, “Menos es más”, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁹ El noroeste fue visitado por la pareja varias veces. Una foto de los años 60 muestra a Walter Loos con poncho al hombro sentado en un paisaje escarpado de montañas rocosas en uno de esos viajes. La fusión de estéticas novedosas y elementos autóctonos en las prendas de Fridl Loos también puede verse en las imágenes de sus salones de moda, decorados por su marido. Pisarik, Sonja, catálogo exposición *Walter Loos, Fridl Loos, Herman Loos. Paraíso argentino*, Viena, Architekturzentrum Wien / Verlag Holzhausen, 2006.

⁶⁰ Entrevista personal Mary Tapia, septiembre de 2009.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Es interesante destacar que sus desfiles siempre se hicieron en lugares no convencionales como esta galería que según sus palabras “era como un sótano”. *Ibid.*

⁶³ King, John, *op. cit.*, p. 230.

⁶⁴ Folleto / Invitación al desfile *Prêt-à-porter Pachamama*, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 11 de abril de 1969. Archivo Mary Tapia.

⁶⁵ A diferencia de los diseñadores europeos que orientaban su visión principalmente hacia el mundo colonial de los países centrales, Mary Tapia toma como fuente de inspiración los textiles y diseños de América Latina. Esta operación resulta similar a la realizada por los artistas americanos que impactados por el fenómeno del “primitivismo” en la primera mitad del siglo XX de regreso a sus propios países dirigieron su mirada hacia las manifestaciones visuales de las sociedades indígenas y de las antiguas civilizaciones del continente. Sobre este fenómeno puede verse Harrison, Charles, Frascina, Francis y Perry, Gill, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998 [1993].

⁶⁶ Pinto, Felisa, “Mary Tapia, antropóloga de la ropa”, c. 1970, p. 6. Archivo Mary Tapia.

⁶⁷ En una publicación de la época relataba: “Llevaré la moda que yo inventé, hecha con ponchos, rastras, telas realizadas a mano, algodones bordados. Todo muy pero muy telúrico.” Archivo Mary Tapia.

⁶⁸ Resulta sumamente gráfico el testimonio de Alfredo Rodríguez Arias: “Recuerdo que una vez salía del Di Tella y en la calle me detuvo un policía para decirme que ese lugar era muy malo (no sabía por qué, pero alguien se lo había dicho). Me dijo «Estoy aquí cada dos días y si usted pasa de nuevo lo llevaré directamente a la comisaría». A veces estábamos tomando un café y nos llevaban a la comisaría por veinticuatro horas sin ninguna causa.” Citado en King, John, *op. cit.*, p. 273.

⁶⁹ Presencia de un alto grado simbólico si pensamos que “este nuevo perfil ideológico del folclore de proyección [...] tuvo en Atahualpa Yupanqui a su pionero y mentor más talentoso.” y la impronta de Mary Tapia coincidía con el boom que vivía este género musical. “Eran los años de la primera Mercedes Sosa, del surgimiento de Horacio Guarany y del Festival de Cosquín.” Pujol, Sergio A., “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”, *op. cit.*

⁷⁰ Al respecto podía leerse en una revista especializada: “sorprendió a los franceses por las características de los modelos desfilados: inspirados en auténticos estilos nacionales (gauderiano, folklórico) y sudamericano.” “Mary Tapia en París”, en *Claudia*, año XIV, n° 158, Buenos Aires, julio de 1970, p. 53.

⁷¹ En esa misma galería Jorge Romero Brest junto a Martha Bontempi y Edgardo Giménez instaló el local *Fuera de caja* donde vendía “arte para consumir”, una de las vías que el mismo Romero Brest había propuesto en relación a la expansión del campo artístico visual luego del cierre del Instituto Di Tella. Sobre este punto consultar: Romero Brest, Jorge, “La crisis del arte en Latinoamérica y en el mundo”, en Bayón, Damián, *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI/UNESCO, 1978 [1974], pp. 89-111. Algunos testimonios de creadores e intelectuales de la época, incluido Romero Brest, respecto a esa coyuntura se publicaron en “El arte en crisis. Muerte o transfiguración”, en *Claudia*, año XIV, n° 157, Buenos Aires, junio de 1970, pp. 206-209.

⁷² Pinto, Felisa, “Antropóloga de la moda”, *op. cit.*, p. 5.

⁷³ En relación a la nueva gravitación de las tradiciones véase HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.



Atahualpa Yupanqui y Mary Tapia, desfile *Pachamama*, Teatro L'Épée de Bois, 1969



Mary Tapia, desfile *Pachamama*, casa de Copi, 1969

